



EL BARROCO VIRREINAL PERUANO EN EL III CONGRESO INTERNACIONAL (SEVILLA, OCTUBRE DEL 2001).

ANTONIO SAN CRISTÓBAL
Academia de la Historia de Perú. Lima

RESUMEN:

Balance de las aportaciones al arte peruano en el III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano.

PALABRAS CLAVE: Barroco, Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano, historiografía, Perú, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.

ABSTRACT:

A review of Peruvian Art as presented in 3rd Internacional Conference of Iberoamerican Baroque.

KEY WORDS: Baroque, Internacional Conference of Iberoamerican Baroque, Historiography, Seville, UPO.

PRESENCIA PERUANA EN EL III CONGRESO

La celebración de los Congresos Internacionales sobre el barroco hispanoamericano ha contribuido a promover los estudios sobre este movimiento cultural que hasta 1980 había permanecido limitado a las publicaciones iniciadas por la obra clásica de ANGULO-MARCO DORTA-BUSCHIAZZO **Historia del arte Hispanoamericano**, y seguida por otros trabajos científicos reducidos a cada nación con patrimonio barroco, según la extensión y las características que en ellas había alcanzado el barroco durante el período virreinal.

Ya en el primer Congreso de Roma de 1980, denominado **Simposio**, al mismo tiempo que se presentaban diversas exposiciones sobre el barroco en algunos países, surgieron formas innovadoras de afrontar el estudio del barroco y se propusieron nuevos planteamientos históricos e historiográficos mediante los cuales quedaron planteadas las versiones teóricas generales sobre la naturaleza del barroco hispanoamericano. Se abrió de este modo un nuevo horizonte interpretativo sobre el que confluían diferentes metodologías para el estudio de este peculiar barroco, y se pudieron precisar los problemas fundamentales sobre los que incidirían las preocupaciones y las formulaciones de los teóricos, hasta entonces desconectados entre ellos.

Solamente los asistentes al Segundo Congreso celebrado en la ciudad de Querétaro (México) el año de 1991 podrán atestiguar cuáles fueron los planteamientos y los avances teóricos entonces propuestos, ya que no se han publicado las Actas con las ponencias presentadas. Esta omisión ha dejado un vacío informa-

tivo que nos priva de conocer los cambios interpretativos acaecidos desde 1980 hasta entonces, y los cauces nuevos que acaso pudieron abrirse para las posteriores investigaciones teóricas sobre el barroco hispanoamericano. Comentaba Mario Sartor, uno de los asiduos asistentes a los tres congresos, lo siguiente acerca del Congreso de México en 1991: «No quedó constancia de los trabajos de los participantes, en cuanto no se publicaron las actas; y es una lástima porque, aunque en los participantes nos ha quedado la impresión que los organizadores nos utilizaron como juguetes, hubo aportaciones importantes y presencias significativas, en particular de personas que por vez primera se acercaban a la tierra americana hablando de problemas que supuestamente no conocían directamente»¹.

El tercer Congreso realizado en Sevilla durante el mes de octubre del año 2001 ha tenido un desarrollo verdaderamente espectacular, porque además de las 65 ponencias leídas en las sesiones del Congreso, se han incluido otras tantas ponencias no leídas, en los dos tomos de las Actas, hasta completar el número de 105 trabajos publicados en los dos tomos voluminosos de 1613 páginas en total. Estas cifras superan ampliamente las del Simposio de Roma en 1980 con 74 ponencias publicadas en dos tomos de 1076 páginas.

DISTRIBUCIÓN DE LAS PONENCIAS

Países	Conferencias Magistrales	Producción Artística	Pintura	Escultura	Retablos	Arquitectura	Urbanismo	Fiestas	Totales
América	02	03	--	--	01	06	06	--	18
Argentina	--	--	01	--	--	03	01	--	05
Bolivia	--	--	01	--	--	--	--	--	01
Brasil	--	--	01	03	--	01	02	05	12
Chile	--	01	--	--	--	--	--	--	01
Colombia	--	--	--	--	01	--	01	--	02
Cuba	--	--	--	--	--	01	--	--	01
Ecuador	01	--	01	01	--	01	01	01	06
España	--	03	03	01	06	02	--	02	17
Europa	--	--	01	--	--	--	01	--	02
Guatemala	--	--	--	01	--	--	--	--	01
México	--	06	06	01	01	06	03	01	24
Paraguay	--	--	--	01	--	--	01	01	03
Perú	--	--	03	--	--	05	01	--	09
Portugal	01	--	--	--	--	--	--	02	03
Totales	04	13	17	08	09	25	17	12	105

Las nueve ponencias que versan sobre temas del barroco virreinal peruano son las siguientes. Cuatro de ellas corresponden a autores peruanos y cinco a expositores extranjeros. Se ordenan por orden alfabético de autores:

CASTILLO OREJA, Miguel y Jesús Luis GONZALEZ GARCIA

Universidad Complutense de Madrid.

«Arte retórico y propaganda en la historiografía conventual de la ciudad de los Reyes (1600-1687)» (págs. 871-888).

DIAÑEZ RUBIO, Pablo

ETSA, Universidad de Sevilla

«El análisis arquitectónico como método: las iglesias del Alto Perú entre 1650 y 1790», (págs. 889-896).

ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo,
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
«Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII» (págs. 345-364).

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda
Univversidad de Extremadura
«El balcón barroco y su recuperación en la ciudad de los Reyes» (págs. 907-917).

NEGRO, Sandra
Pontificia Universidad Católica del Perú
«La arquitectura religiosa rural al sur de Lima durante el barroco final en el Perú» (págs. 1085-1107).

RODRÍGUEZ ROMERO, Agustín
Universidad de Buenos Aires
«Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon» (págs. 433-448).

RUIZ DE PARDO, Carmen
Pontificia Universidad Católica del Perú
«La gloria del barroco en la iglesia de Huanoco» (págs. 463-476).

SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, Antonio
Universidad Nacional de Ingeniería, Lima
«Reinterpretación de la arquitectura planiforme» (págs. 1135-1154).

VIÑUALES, Graciela, María
CONICET, Argentina
«El espacio urbano en el Cuzco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas» (págs. 1381-1395).

Las ponencias sobre temas del barroco virreinal peruano sólo encuadran en tres temas entre los ocho en los que se han clasificado las publicaciones. Evidentemente, el escaso número de las ponencias presentadas sobre el barroco virreinal peruano no exponen en absoluto ni toda la historia de este barroco, ni los monumentos conservados en el Perú, ni tampoco las investigaciones hasta ahora publicadas sobre esta materia. La primacía absoluta del barroco virreinal peruano en América del Sur hubiera requerido mayor número de expositores que promovieran el avance en el conocimiento científico sobre el tema, y que difundieran las investigaciones publicadas desde 1980 hasta el año 2001.

INTERPRETACIONES SOBRE EL BARROCO PERUANO EN EL CONGRESO

Aparecen claramente diferenciadas tres clases de exposiciones sobre temas del barroco virreinal peruano: primero, las de los expositores peruanos que desarrollan un tema rigurosamente determinado; las de los expositores extranjeros que se acercan por vez primera a temas peculiares de este barroco virreinal; y finalmente otras ponencias heterogéneas en las que se alude incidentalmente al barroco virreinal peruano.

Las cinco ponencias, incluyendo entre ellas la de Graciela María Viñuales, de los expositores peruanos presentan nuevas aportaciones para el conocimiento del barroco virreinal sobre temas específicos, tratados según la más estricta metodología, y con el recurso a las fuentes históricas documentales.

El trabajo de Estabridis Cárdenas es un brillante modelo de exposición histórica sobre la figura del pintor Cristóbal Lozano. El autor nos ofrece una visión integral de la época y del pintor, como resultado de las numerosas, y diríamos exhaustivas, investigaciones sobre los cuadros pintados por Cristóbal Lozano, y también acerca del contexto social en que surgieron. Es de desear que Ricardo Estabridis siga estas investigaciones sobre la pintura virreinal limeña, hasta ofrecernos la obra magna completa que todavía no poseemos.

El magnífico trabajo monográfico de Carmen Ruiz de Prado sobre «La gloria del barroco en la iglesia de Huanquite» describe ampliamente el esplendor barroco de una humilde iglesia andina rural que todavía conserva en su interior los lienzos y las pinturas murales. No se limita la autora de la ponencia a describir la gloria del barroco de Huanquite, sino que la ambienta con el conocimiento del desarrollo de la pintura cuzqueña similar. Bajo este aspecto, la ponencia rotura unas sendas que sin duda han de recorrer otros investigadores sobre iglesias rurales marginadas y desconocidas.

Aunque el valiosísimo estudio de Sandra Negro sobre la «arquitectura religiosa rural al sur de Lima durante el barroco final en el Perú» se concentra en un área geográfica limitada y se extiende por un tiempo muy circunscrito, sin embargo, trasciende a todas estas aparentes limitaciones de su contenido temático, primero porque el estudio surge del más pleno y actualizado conocimiento sobre el desarrollo histórico de la arquitectura virreinal peruana; supera los métodos interpretativos que emplearon los primeros expositores y los historiadores sistemáticos de mediados del siglo XX, y los europeocéntricos del período de 1960 á 1980; practica un análisis arquitectónico verdaderamente riguroso y estricto; además de todo ello, consulta la documentación de archivo inédita que ilustra sobre la historia confiable de los monumentos estudiados. La ponencia plantea desde las más actualizadas interpretaciones el problema de las escuelas arquitectónicas en la arquitectura virreinal peruana, que sirve de fundamento para encuadrar esta arquitectura rural distribuida al sur de Lima. Analiza con toda precisión y mediante interpretaciones estrictamente arquitectónicas la planta de estas iglesias rurales, las portadas y los campanarios. Los bellos y detalladísimos dibujos sobre las portadas y los campanarios permiten confrontar las diferencias estructurales y ornamentales entre estas iglesias rurales y las contemporáneas del barroco tardío en Lima, como la de Nuestra Señora de Cocharcas.

De todos estos planteamientos históricos, arquitectónicos y decorativos deduce Sandra Negro esta conclusión fundamental: «Sin duda ninguna los aportes de la arquitectura rural de la costa sur del Perú son trascendentes y merecen que se los consideren por sí mismos, y no como una extensión medianamente diferenciada de la arquitectura limeña. La tendencia a querer filiar toda la producción arquitectónica del Virreinato del Perú a las grandes escuelas urbanas es una postura que debe reformularse paulatinamente a la luz de nuevas y consistentes investigaciones»². El reconocimiento de verdaderas y propias escuelas arquitectónicas rurales en sus varios grados de extensión y de desarrollo arquitectónico, junto con la metodología empleada por Sandra Negro, aportan un progreso trascendente para la interpretación de la arquitectura virreinal peruana, que supera los planteamientos históricos e historio-gráficos vigentes hasta el Simposio de Roma en 1980. No podemos juzgar sobre las innovaciones aportadas sobre la teoría del barroco hispanoamericano durante el Segundo Congreso de Querétaro en México.

El estudio titulado «Reinterpretación de la arquitectura planiforme» retorna sobre esta arquitectura andina surperuana-potosina, no para reincidir en las descripciones pormenorizadas y decorativas de los monumentos planiformes, ni para tomar posición por alguna de las interpretaciones que salieron estancadas del Simposio de Roma, sino para revisar en profundidad los planteamientos historiográficos vigentes hasta 1980, que parecían haberse petrificado como definitivos y estáticos, aparentemente discrepantes, pero coincidentes en una interpretación meramente decorativista: se reconocían en esta arquitectura planiforme sus expresiones ornamentales; pero por diversas vías antagónicas negaban los intérpretes precedentes que hubiera aportado verdaderas y originales creaciones arquitectónicas, estrictamente tales.

Esta ponencia presentada al III Congreso de Sevilla extiende a toda la arquitectura planiforme arequipeña-collavina-potosina la interpretación estrictamente arquitectónica, creadora de nuevas estructuras del diseño en las portadas, que ya había sido propuesta anteriormente por el autor acerca de la arquitectura planiforme de Arequipa³. El mismo planteamiento historiográfico fue propuesto en la ponencia presentada por el autor en el I Congreso Internacional sobre el Barroco Andino⁴.

La arquitecta Graciela María Viñuales analiza en su ponencia desde unos enfoques verdaderamente penetrantes y originales el urbanismo virreinal del Cuzco, que se sitúan en una amplia visión histórica de su desarrollo, de la distribución del espacio urbano por los grupos sociales, y de la utilización simbólica de la ciudad por las fiestas religiosas y profanas. Anticipa abarcadoramente el tema que después ha desarrollado en su tesis doctoral publicada por Epígrafe Editores en Lima con el mismo título de la ponencia⁵. Es sin duda, una valiosa y original aportación al estudio integral del urbanismo virreinal peruano, centrada en una ciudad irrepetible como es la del Cuzco, la que se superponía al urbanismo incaico la evolución urbanista virreinal.

Distinguimos un segundo grupo de ponencias que versan sobre temas concretos de la arquitectura virreinal peruana; pero desvinculados de la comprensión integral de esta arquitectura barroca y de la historia de su desarrollo formativo. Son monografías, que no hacen progresar en modo alguno el conocimiento del barroco virreinal peruano.

La monografía titulada «Arte retórico y propaganda en la historiografía conventual de la ciudad de los Reyes (1600-1687)»⁶, presenta una somera descripción retóricamente expuesta, basada en los párrafos retóricos en los que los cronistas conventuales limeños ponderaban en el estilo literario de la época la magnificencia de sus iglesias y de la ciudad en que ellas asentaban. Los autores siguen un encadenamiento de expresiones retóricas, que asumidas de los cronistas religiosos, se transfieren primero a la ponderación de sus iglesias, y luego al urbanismo retórico sobre la distribución de los conventos de frailes y de monjas en la traza urbana de Lima por aquellos años. Resulta que los autores de la ponencia no ha tenido en cuenta para nada que las referencias de las crónicas conventuales por ellos comentadas (Cobos, Lizárraga, Calancha, Córdova Salinas, Vázquez de Espinosa, Salmerón, Ramón) corresponden plenamente al período prebarroco tanto en la arquitectura de las iglesias conventuales, como en el desarrollo urbano de la ciudad de los Reyes del Perú, cuando las iglesias eran todavía gótico-isabelinas y mudéjares; y además no parecen haber tenido noticias de que la transformación de las iglesias limeñas al barroco acaeció en otro período posterior al de la publicación de las crónicas conventuales sobre las que versa la ponencia. Por lo demás, esta erudita ponencia sólo aporta una visión simplificada de Lima, mucho más somera que la del libro superficial de María Antonia Durán Montero.

El trabajo de Pablo Diáñez Rubio titulado «El análisis arquitectónico como método: las iglesias del Alto Perú entre 1650 y 1790»⁷, pretende introducir por vez primera la técnica arquitectónica específica de la representación gráfica y del análisis tipológico, que desplaza a un segundo plano las categorías estilísticas, y que «eviten la confrontación, por lo demás inútil, entre dos continentes». El autor no ha incluido en su ponencia una sola cita o referencia bibliográfica de algunos estudios precedentes; y esta omisión total impide conocer hasta donde extendía el autor de este trabajo sobre los estudios arquitectónicos anteriores al III Congreso de Sevilla el desconocimiento o la omisión del empleo del análisis arquitectónico. Por lo que pudiera referirse a los estudios que tengo publicados sobre la arquitectura virreinal peruana, me remito al libro titulado *Lima. Estudios de la arquitectura virreinal*, Lima, Epígrafe Editores, 1992, y a los que han seguido desde aquella ya lejana fecha.

Notamos ahora acerca de esta ponencia que la aplicación del método de análisis arquitectónico es uno de los factores necesarios para el conocimiento de la arquitectura virreinal peruana; el otro complemento es la historia sobre el desarrollo de esa misma arquitectura. Si bien el autor de la ponencia ha recurrido al análisis arquitectónico, sin embargo, no ha logrado concordarlo con un conocimiento histórico siquiera elementalmente confiable y valedero. Señalemos algunas proposiciones hipotéticas expresadas en esta ponencia.

PRIMERA:

«El momento clave en la arquitectura virreinal peruana es aquel en el que unas iglesias conventuales, La Compañía de Cuzco, y San Francisco de Lima, asumen categorías formales que las asimilan a las Catedrales»⁸. Desde luego, ninguna de estas dos iglesias virreinales peruanas denota categorías similares a cualquiera de las catedrales del Perú virreinal. El texto citado tiene un sentido ambiguo, y en todo caso inexacto, cualquiera que sea la significación atribuida a esas «categorías formales». Si se trata de la gran fachada a los pies conformada por las torres de ancho cuerpo bajo y alto de base enmarcando en el centro la portada, este esquema estaba vigente en Lima en las iglesias de La Merced y de San Agustín desde el primer tercio del siglo XVII; y en lo que respecta a la distribución espacial de la planta, de tres naves abiertas y gran crucero interno, ella estaba vigente en La Merced y en La Compañía de Lima desde la década de 1620.

SEGUNDA:

«El espacio interior se verá afectado por dos procesos independientes: la apertura de un crucero coronado por la luz cenital de la cúpula que consagraba la idea de la centralidad e incorporaba una espacialidad y un dramatismo que no tenía el espacio lineal de la centuria anterior. El otro proceso afectó a la reestructuración de la nave que pasó a ser un espacio articulado mediante la apertura de capillas laterales poco profundas, en correspondencia con los arcos fajones de la bóveda de cañón y que albergaban los retablos. Las amplias iglesias conventuales habían demostrado la aceptación de esta disposición y, sin llegar a las costosas tres

naves, se buscó una solución intermedia compatible con los medios de que se disponía»⁹. Si el autor hubiera tenido presentes los tipos de planta usados en las iglesias virreinales peruanas, se hubiera evitado incurrir en las siguientes vaguedades.

- a) Las capillas hornacinas de arco poco profundas existieron en las iglesias virreinales al menos de Lima desde el primer tercio del siglo XVII, como La Recoleta dominicana de La Magdalena y la del Monasterio de La Santísima Trinidad; prosiguieron en uso en otras iglesias con planta de cruz latina a mediados del siglo XVII: La Vera Cruz, el Sagrario de La Catedral; y prosiguieron en uso en iglesias tardías del siglo XVIII, como El Carmen, el Colegio de Santo Tomás y Las Nazarenas.
- b) El crucero es una estructura integrante de la planta de cruz latina y de la basilical. Lo decisivo para el análisis arquitectónico no es esta estructura parcial, sino la conformación de la planta en que se inserta el crucero; pero el autor no parece haber consultado la obra clásica de Wetthey que expone cuándo y cómo y dónde se comenzó a usar cada tipo de planta con crucero.
- c) «Las amplias iglesias conventuales» a que alude el texto citado no emplearon esa indefinida “solución intermedia” de las capillas hornacinas de arco poco profundas, sino plenamente la planta basilical de tres naves abiertas con crucero interno, que el autor califica como “costosas”. Para conocer cómo eran las grandes y amplias iglesias conventuales virreinales peruanas, pudo haber visitado el autor La Merced, San Francisco y Santo Domingo en el Cuzco; La Compañía, San Agustín, San Francisco y La Merced en Arequipa; y las cinco amplias iglesias conventuales de Lima: La Compañía, La Merced, San Agustín, Santo Domingo y San Francisco, todas ellas con “las costosas tres naves”.
- d) A modo de conclusión, proponía el autor como tarea a cumplir por “nuevas investigaciones”, que presuntamente no se habían realizado hasta la fecha de su ponencia, la siguiente: «Identificación de áreas homogéneas con raíces culturales y étnicas bien definidas para que, en la medida que se consideren determinantes para la arquitectura, permitan ubicar las obras en el contexto adecuado para su interpretación. Complementario a este criterio debería otorgarse mayor importancia a la periodificación histórica que a la cronología artística»¹⁰.

Viene a presuponer el autor de la ponencia que los historiadores precedentes, desde don Enrique Marco Dorta hasta la fecha de la entrega de la ponencia, no habían formulado clasificaciones sobre las áreas y los períodos de la arquitectura virreinal peruana. Me remito ahora a un estudio sobre los períodos y las escuelas en la arquitectura virreinal peruana del que posiblemente no tuvo conocimiento el autor de la ponencia por encontrarse en una revista especializada¹¹. En lo que respecta a las estructuras arquitectónicas del diseño y de la volumetría de las portadas virreinales, el autor de la ponencia no se eleva más allá del “matiz de lenguaje”, y el “aspecto parcial”. Y deducía de ello que «de ahí que nos parezca improcedente elevar a rango de escuela tales diferencias»¹². Esta ponencia elimina así de plano la categoría arquitectónica de escuela regional para clasificar las portadas virreinales del área que estudia; y no introduce en su lugar alguna otra categoría interpretativa. Al menos don Enrique Marco Dorta situaba en la meseta del Collao “una gran escuela barroca”¹³; y Graziano Gasparini, que no mostraba mucha estima por la arquitectura virreinal, aunque eliminaba la existencia de escuelas, introducía en su lugar el sucedáneo de las “expresiones regionales”. En la ponencia titulada «El balcón barroco y su recuperación en la ciudad de los Reyes»¹⁴, su autora Yolanda Fernández Muñoz se ocupa de la campaña de la Municipalidad de Lima para recuperar los balcones de cajón en la ciudad: los barrocos y los postbarrocos predominantes en número. Expone los elementos del balcón, los materiales, los autores y su funcionalidad; y sobre la base de unas citas de Cobos y de Harth-Terré menciona «algunos balcones barrocos».

La autora no vacila en afirmar que «el barroco español influye de forma considerable en la arquitectura de las portadas limeñas desde 1670 hasta inmediatamente después del terremoto del 1746»¹⁵: es la tesis historiográfica de los historiadores hispanistas de mediados del siglo XX, que en la actualidad ha perdido toda vigencia científica. En el tercer grupo de las ponencias sobre temas generales encontramos alusiones a la arquitectura virreinal peruana como simples referencias incidentales. Mencionamos las siguientes.

La monografía sobre «La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica»¹⁶, de Marta Beatriz Silva, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, plantea la tesis general del origen andaluz

de las casas en Hispanoamérica. Después de una breve descripción de las casas andaluzas, la autora defiende que «las viviendas con sus habitaciones reunidas alrededor de ese ambiente social, familiar y laboral, se trasladaron de España a América con variaciones según los sitios, el tipo y trazado de las ciudades, resolviendo sus peculiaridades con elementos distintivos, dentro de esa estructura básica que las identifica»¹⁷. Presenta en confirmación de su tesis, un recorrido por las casas de los países hispanoamericanos. Dedicó al Perú un apartado de 21 líneas, referidas sólo a la casa cuzqueña, resumiendo la obra de Ramón Gutiérrez. Por razón de la cronología del Congreso, la autora no pudo conocer otros estudios posteriores en los que se defiende la tesis de la autonomía y especificidad de la casa virreinal en Lima y de la del Cuzco respecto de las casas castellanas y de las andaluzas¹⁸.

Se ocupó el expositor Alberto Nicolini, Universidad Nacional de Tucumán, de presentar el tema «La ciudad hispanoamericana en los siglos XVII y XVIII»¹⁹. Esta ponencia menciona el nombre de la ciudad del Cuzco²⁰; y dedica dos párrafos de seis líneas cada uno a la ciudad de Lima²¹; y nada más sobre las ciudades virreinales peruanas.

En la ponencia titulada «El atrio y su fachada como expresión espacial, formal y decorativa en la arquitectura iberoamericana»²², dedicaba Romolo Trebbi del Trevigiano, Universidad Mayor de Chile, un párrafo a la plaza mayor del Cuzco²³ adornada con las fachadas de La Catedral y de La Compañía. El autor no hace ninguna mención de los valiosos estudios de Teresa Gisbert agrupados bajo el título de «Lo indígena y el ordenamiento del espacio externo»²⁴; ni tampoco los estudios publicados sobre los atrios en escuelas y las plazuelas conventuales en Lima²⁵.

Expuso Ricardo González, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, el tema «los retablos barrocos y la retórica cristiana»²⁶. Entre las proliferas narraciones sobre el arte de la retórica, se mencionan incidentalmente dos o tres retablos barrocos de Lima y otros tantos del Cuzco; mientras que dedica más de media página al retablo de San Ignacio en la iglesia de San Pedro de Lima, que es totalmente extraño a todas las escuelas retablistas virreinales peruanas.

LA HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL BARROCO VIRREINAL

Cuando se reunió en Roma el año 1980 el Simposio sobre el barroco latinoamericano, estaban en plena vigencia las interpretaciones historiográficas sobre el barroco virreinal hispanoamericano en general y también sobre la arquitectura planiforme surperuana-potosina. Las teorizaciones europeocéntricas habían desplazado, o al menos restringido en gran modo, la historiografía hispanista profesada a mediados del siglo XX. La arquitectura barroca hispanoamericana era presentada entonces como provinciana y dependiente de las arquitecturas europeas: la española y las europeas no-ibéricas, de las cuales habría recibido ininterrumpidamente los modelos que después aplicaba, modificaba o deformaba. Sobre la arquitectura planiforme arequipeña-collavina-potosina salieron estancadas del Simposio de Roma dos posiciones: la de Graziano Gasparini que la definía como expresión dialectal, meramente decorativa, popular e imperita; y la de Teresa Gisbert que reafirmaba la denominación de estilo mestizo entendido como arquitectura arcaica y estática complementada con la ornamentación especialmente de la flora y fauna autóctonas tallada al modo planiforme. En aquel Simposio de Roma instaba Ramón Gutiérrez a estudiar la arquitectura virreinal desde ella misma y en sus circunstancias particularizadas.

No sabemos si el problema historiográfico fue tratado en el II Congreso de Querétaro (México).

En el intermedio entre el Simposio de Roma en 1980 y este III Congreso de Sevilla se han realizado algunos progresos sobre el planteamiento historiográfico. Destaca la visión amplia, profunda y tesonera de Ramón Gutiérrez que ha insistido reiteradamente sobre la problemática de las historiografías vigentes, y sobre la necesidad de analizar la arquitectura virreinal hispanoamericana desde ella misma, en lugar de seguir reiterando las exposiciones sobre «la transferencia de las intenciones formales y espaciales del barroco europeo», que han dominado la visión del problema interpretativo sobre el barroco hispanoamericano. La reflexión final con la que Ramón Gutiérrez terminaba su estudio magistral sobre «La historiografía de la arquitectura americana: entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870-1985)»²⁷ delimitaba con toda precisión los tres problemas historiográficos fundamentales: los problemas de metodología, los problemas del campo de estudio, y los problemas de enfoque²⁸.

En el ámbito circunscrito a la arquitectura virreinal peruana, he expuesto y revisado críticamente las interpretaciones historiográficas formuladas por los historiadores que se han ocupado del tema²⁹. Además de ello, en numerosos trabajos publicados he planteado la creciente autonomía de la arquitectura virreinal peruana que, desde mediados del siglo XVII, condujo a la formación de escuelas arquitectónicas regionales específicas y plenamente diferenciadas de las arquitecturas europeas.

Acaso podría esperarse que, al menos para mantener la continuidad con el Simposio de Roma en 1980, este III Congreso de Sevilla retornaría sobre las interpretaciones historiográficas que habían quedado planteadas, pero no resueltas, ya que sobre ellas asienta fundamentalmente el conocimiento integral del barroco hispanoamericano. En realidad, las ponencias presentadas en Sevilla han seguido no sólo masivamente, sino también como sustento teórico, otras sendas muy divergentes del enfoque historiográfico que había prevalecido hasta el Simposio de Roma en 1980, durante las dos décadas anteriores a esa reunión.

Había participado Graziano Gasparini en el Simposio de Roma con una ponencia en la que compendia su posición tendenciosamente eurocéntrica. No sabemos si asistió al II Congreso de Querétaro (México); y aunque estaba anunciada su concurrencia al III Congreso de Sevilla, no acudió ni tampoco envió la ponencia.

La intervención magistral de Ramón Gutiérrez titulada «Repensando el barroco»³⁰ presentó en resumen la evolución interpretativa sobre el tema historiográfico acaecida desde 1980 hasta el año 2001, del siguiente modo: «La crisis interpretativa sobre el tema que se puso en evidencia en el diálogo iniciado en el I Congreso de Roma en 1980 ha motivado en estas dos décadas numerosos ensayos que han tendido a equilibrar las valoraciones aportando nuevos y significativos enfoques. Quizá desde aquella mirada de fuerte carga eurocéntrica que tendía a explicar o descalificar las producciones americanas en tanto cuanto se cifasen a unos parámetros de análisis consagrados en el viejo continente, hasta los frágiles intentos de exponer una potencial autonomía de decisiones artísticas y culturales, se ha buscado y logrado un equilibrio que, sin desconocer la presencia dominante de ciertos lineamientos culturales europeos, acepta hoy la singularidad de unas manifestaciones que se concretan en un contexto diferenciado»³¹.

Señalaba una vez más el mismo Ramón Gutiérrez las limitaciones resultantes de reducir la comprensión del barroco americano mediante los análisis formales o los espaciales: «Embretados en montar y desmontar discursos, la polémica de los sesenta y los setenta parecía agotar no ya el problema sino la verdadera magnitud del tema»³². Y añadía que «reducir lo barroco a un conjunto de formas o trazas es limitar la valoración de la arquitectura en sus aspectos esenciales»³³. Concluía de todo ello que «simplemente hay que investigar y documentar este excepcional patrimonio de los americanos parándose en un punto de observación correcto»³⁴; que debería ser el de «la relación contextual con su tiempo y con su espacio»³⁵.

Asistió al III Congreso de Sevilla Mario Sartor, que también había participado en el Simposio de Roma el año de 1980: su primer conocimiento sobre el barroco hispanoamericano había sido deudor de “personalidades que estimo excepcionales, como Gasparini, Palm, Portoghesi”³⁶. Se preguntaba en Roma si existía un barroco hispanoamericano en sentido estricto; y en base a las opiniones de sus mentores de entonces, se respondía a sí mismo que “en la historia de la producción latinoamericana prevalecía naturalmente un criterio más mimético que innovador, más inclinado a reproducir lo ya producido que a inventar, y encuentro este criterio plenamente justificado por motivaciones históricas”³⁷. Y para aclarar aún más su opinión, añadía que “es inútil encontrar... un interés por el espacio interno siempre estático en la planta... la ornamentación de la ciudad barroca es el aspecto barroco de la arquitectura latinoamericana”³⁸.

A pesar de esta posición tan clara, cuando Mario Sartor concurrió al III Congreso de Sevilla llevaba una concepción muy distinta sobre el barroco hispanoamericano, que sin duda había sido influida por las investigaciones posteriores al Simposio de 1980 a las que se refería Ramón Gutiérrez en el texto antes citado, y también por un conocimiento directo más reflexivo sobre el barroco hispanoamericano. En su ponencia de Sevilla reconocía Mario Sartor que «el barroco latinoamericano abreva en diferentes repertorios lingüísticos europeos y a diferentes profundidades epocales, por una muy fundamental estrategia comunicativa»; pero añadía esta otra interpretación complementaria en la que superaba su restringida concepción eurocéntrica expuesta en Roma en 1980: «El barroco en América Latina, no obstante, no se resolvió en un “pidgin” o sea en un sucedáneo lingüístico transitorio, sino que evolucionó en una lengua creativa cuya dinámica duró más que en Europa, sea por su descentralización, sea por la fuerza con que había arraigado. Esta creatividad, que se acompañaba al crecimiento de una sociedad nueva que se estaba inventando, permitió

dar respuestas adecuadas a preguntas locales, lo que creó la variedad que conocemos consintiendo el desarrollo de islas peculiares por su elaboración...»³⁹.

Iniciadas las exposiciones con el preámbulo de la ponencia programática de Ramón Gutiérrez, parecería vislumbrarse que en el III Congreso de Sevilla se hubieran afrontado las reinterpretaciones extensivas y en profundidad sobre la historiografía que habían quedado planteadas en el Simposio de Roma de 1980. Sin embargo, lo que en realidad mostraron las ponencias llevadas a Sevilla fue el distanciamiento total respecto de las interpretaciones historiográficas, como si el problema de comprender en qué consiste el barroco latinoamericano no hubiera sido planteado anteriormente, o bien estuviera resuelto a satisfacción de todos los asistentes.

Algunos participantes en el III Congreso de Sevilla profesaban ingenuamente esta creencia. La expositora Silvia Elina Rossi, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, comenzaba su ponencia con esta aseveración apodíctica: «Luego de numerosos debates en busca de una definición del Barroco americano, se podría decir que existe ya un consenso y reconocimiento de su valor como expresión de un proceso de transculturación que recrea y resemaniza formas europeas dotándolas de un nuevo significado producto del mestizaje»⁴⁰. Lo que sucede es que la ponente sólo ha empleado como “corrientes historiográficas” del barroco los libros de Wölfflin, Paul Frankl y Panofsky, de la primera mitad del siglo XX; pero no cita un solo trabajo de los historiográficos que desde 1960 en adelante han polemizado sobre el barroco latinoamericano; además de que nadie en absoluto ha caracterizado el amplio sector del barroco hispanoamericano, distinto de la arquitectura planiforme arequipeña-collavina-potosina, como “producto del mestizaje”, si se tiene en cuenta la crítica demoledora descargada por George Kubler contra el término de “estilo mestizo” cuando no se aplicaba más que a las expresiones planiformes de Arequipa, el Collao y Bolivia hasta Potosí.

Alguna ponencia pretendía alumbrar nuevos criterios interpretativos. El expositor Juan Benito Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, presentaba la tesis de «la desmaterialización de las estructuras»⁴¹. Por esta vía marginal, el autor pretende eludir los arduos problemas sobre las estructuras barrocas hispanoamericanas: “la estructura es lo que menos cuenta en nuestro barroco, porque al fin y al cabo, en él la estructura desaparece de la percepción. Tal vez sería mejor decir que la estructura no es el determinante fundamental en un barroco avanzado”⁴². Lo único que consigue esta peculiar teoría es reducir el barroco hispanoamericano a un «espacio expresivo estético», que no sería una conformación estructural, ni tampoco ostentación decorativa, sino el resultado de una apariencia ilusoria. La verdad es que los historiógrafos que han polemizado sobre el barroco hispanoamericano se han atenido siempre y continúan ateniéndose a las realidades objetivas del barroco integrado por todos sus componentes tal cual están dados en los monumentos existenciales, que consisten en las estructuras arquitectónicas y en la complementación ornamental, no en esas vivencias desmaterializadoras que son pura apariencia subjetiva y que no tienen otra consistencia más que las del acto en que son momentáneamente estimadas por cada contemplador.

El contraste entre el título de la ponencia y la extensión de su contenido surge de modo patente en el trabajo presentado por María del Carmen Franchelo de Mariconde y Juan Manuel Bergallo, de la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina⁴³. Los autores afirman que van a centrar sus análisis en la producción arquitectónica correspondiente a los siglos XVII y XVIII⁴⁴; recurren para ello a una serie de «conceptos instrumentales», que son meras categorías formales genéricas, y que aplican exclusivamente a «la situación particular de la obra jesuítica de la ciudad y del territorio de Córdoba en Argentina»⁴⁵, es decir un sector geográfico reducidísimo del barroco iberoamericano.

Las ponencias publicadas en los dos tomos de este III Congreso de Sevilla abarcan temas sobre numerosas áreas geográficas con representación barroca, y aparecen distribuidas en ocho temas generales. A pesar de esta amplia dispersión en las exposiciones, reiteran todas ellas, con la excepción de las de Ramón Gutiérrez, Mario Sartor, Sandra Negro y Antonio San Cristóbal, unas características comunes que las alejan por completo de los planteamientos historiográficos sobre la interpretación del barroco hispanoamericano.

Observamos de primer momento que las ponencias versan sobre temas *específicos* del barroco, cualquiera que sea su extensión: una obra, una ciudad, una región, un país, o el área hispanoamericana; pero los asistentes al III Congreso de Sevilla no emprenden la interpretación del barroco hispanoamericano *como totalidad*, y en cuanto tal barroco de los siglos XVII y XVIII.

Segundo, las ponencias emplean la metodología de las investigaciones documentales e históricas o de los análisis descriptivos, usuales en la historia del arte, en la del urbanismo, o en los estudios sobre las ciencias populares de las fiestas, etc.; es decir, una heterogeneidad de metodologías académicas centradas en la investigación directa sobre los objetos particulares en cuanto tales particulares. Si Ramón Gutiérrez podía destacar acerca del problema del enfoque que “el punto de vista para comprender nuestra arquitectura ha partido casi siempre de una visión eurocéntrica”⁴⁶; en cambio, en el III Congreso de Sevilla se ha desviado este enfoque para revertir las investigaciones sobre la iluminación directa del barroco hispanoamericano fragmentado en múltiples objetos particularizados desde la metodología documental y desde los análisis objetivos de cada tema singularizado. Se estudian en las ponencias de Sevilla objetividades barrocas concretas; pero no se ha pasado a estudiar y repensar el barroco hispanoamericano como una totalidad y en cuanto tal barroco diferenciado de los barrocos europeos.

En tercer lugar, se trata de exposiciones *autónomas*, en cuanto que no entroncan con alguna de las interpretaciones historiográficas precedentes al III Congreso de 2001; no derivan de ellas, ni tampoco conducen a alguna de ellas o a otra innovadora. Simplemente, se mantienen enteramente al margen de todas las posiciones historiográficas formuladas hasta el Simposio de Roma de 1980 inclusive; y tampoco hacen referencia o mención de alguna interpretación posterior que haya sido formulada después del Simposio de Roma.

Prueba de esta autonomía respecto de todas las interpretaciones historiográficas es la ausencia total de citas bibliográficas asumidas de los Boletines publicados por el *Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* de la Universidad de Caracas; de las ponencias del Simposio de Roma en 1980; del libro clásico de George Kubler *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*; y del libro de Graziano Gasparini *América, barroco y arquitectura*, obras fundamentales sobre estas controversias. Dejamos constancia de estas dos citas excepcionales: se encuentra una referencia a las controversias sobre el barroco hispanoamericano en *tres líneas* de la ponencia sobre “Polvos y colores en la pintura barroca andina”⁴⁷, y se cita por segunda vez el libro de Gasparini acerca del urbanismo en los centros mineros brasileños⁴⁸. Y nada más.

Siguiendo estos enfoques metodológicos, en el III Congreso de Sevilla quedó interrumpida la continuidad con los planteamientos vigentes hasta el Simposio de Roma inclusive. Surgió en Sevilla una nueva tendencia positivista de interpretar el barroco hispanoamericano, la que tampoco retorna al positivismo vigente hacia mediados del siglo XX. Los historiadores clásicos don Enrique Marco Dorta y el norteamericano Wethey hacían la interpretación positivista de los elementos decorativos particularizados existentes en los monumentos virreinales, que además correlacionaban con otros similares de la arquitectura española: era el suyo un positivismo decorativista de raigambre hispanista. Los concurrentes al Congreso de Sevilla formularon también exposiciones positivistas sobre aspectos particulares segregados en el amplio y complejo barroco hispanoamericano, y los exponen en base a las informaciones documentales, o a las descripciones empíricas de la historia del arte, o del urbanismo. Inciden en un positivismo histórico o empíricamente analítico; o acaso sea más exacto decir que han asumido varias modalidades de positivismo no-decorativista según las diversas ciencias a las que corresponden los temas de las ponencias.

En el III Congreso de Sevilla ha sido desplazado de plano el viejo antagonismo entre las interpretaciones formales y las espaciales, salvo el caso excepcional de una ponencia por cada modelo; todavía recurren algunas exposiciones a la interpretación retórica de algunas objetividades especiales del barroco hispanoamericano; pero destaca como verdaderamente paradigmática la desconexión total de las ponencias del III Congreso de Sevilla frente a los planteamientos historiográficos vigentes en el Simposio de Roma.

Nos invitaba Ramón Gutiérrez en Sevilla a *repensar* el barroco hispanoamericano para «tratar de realizar una mirada distinta y más profunda sobre los significados del barroco americano»⁴⁹. Pues bien, en este Congreso de Sevilla han clausurado herméticamente el camino hacia la interpretación historiográfica sobre el barroco hispanoamericano en cuanto tal barroco; y en su lugar, los expositores han optado por abrir numerosas sendas dispersas de análisis positivista orientadas hacia múltiples y multiformes expresiones particularizadas de ese barroco. No nos queda otra opción que la de repensar en cómo abrir de nuevo el camino interpretativo por el que podamos aproximarnos a la comprensión profunda del barroco hispanoamericano como una totalidad con sentido propio.

NOTAS

- ¹ Mario SARTOR, en **Barroco Iberoamericano, Territorio, Arte, Espacio y Sociedad**, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide – Ediciones Giralda, 2001, tomo I, pág. 237.
- ² **Barroco Iberoamericano**, tomo II, pág. 1107.
- ³ Antonio SAN CRISTÓBAL, **Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa**, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 1997.
- ⁴ Antonio SAN CRISTÓBAL, “Terminología y concepto de la arquitectura planiforme”, en **Memoria del I Encuentro Internacional sobre Barroco Andino**, La Paz, Bolivia, 2003, págs. 95-106.
- ⁵ Graciela María VIÑUALES, **El espacio urbano del Cuzco colonial: Uso y organización de las estructuras simbólicas**, Lima, Epígrafe Editores, 2004.
- ⁶ **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 871-888.
- ⁷ **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 889-896.
- ⁸ **Barroco Iberoamericano**, pág. 892
- ⁹ Ibid., págs. 893-894.
- ¹⁰ Ibid., pág. 896.
- ¹¹ Antonio SAN CRISTOBAL, “Los períodos de la arquitectura virreinal peruana”, en **Anales del Museo de América**, Madrid, I, 1993, págs. 159-181.
- ¹² **Barroco Iberoamericano**, pág. 895.
- ¹³ Enrique MARCO DORTA, **La arquitectura barroca en el Perú**, Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1957, pág. 32.
- ¹⁴ **Barroco Iberoamericano**, págs. 907-917.
- ¹⁵ Ibid., pág. 907.
- ¹⁶ Ibid., págs. 1049-1068.
- ¹⁷ Ibid., pág. 1055.
- ¹⁸ Antonio SAN CRISTOBAL, **La casa virreinal cuzqueña**, Lima, Facultad de Arquitectura, Univ. Nac. de Ingeniería, 2001. Antonio SAN CRISTOBAL, **La casa virreinal de Lima desde 1570 hasta 1687**, dos tomos, Lima, Fondo Editorial del Congreso, 2003, 909 páginas.
- ¹⁹ **Barroco Iberoamericano**, págs. 1287-1302.
- ²⁰ Ibid., pág. 1292.
- ²¹ Ibid., págs. 1294 y 1296-1297.
- ²² Ibid., págs. 1377-1379.
- ²³ Ibid., pág. 1379.
- ²⁴ Teresa GISBERT- José de MESA, **Arquitectura Andina**, La Paz, Bolivia, Embajada de España en Bolivia, 1997, 2ª. Edic. págs. 148-237.
- ²⁵ Antonio SAN CRISTOBAL, Lima. **Estudios de la arquitectura virreinal**, Lima, Epígrafe Editores, 1992.
- ²⁶ **Barroco Iberoamericano**, págs. 669-690.
- ²⁷ Ramón GUTIERREZ, **Arquitectura latinoamericana. Textos para la reflexión y la polémica**, Lima, Epígrafe Editores, 1997, págs. 35-89.
- ²⁸ Ibid., págs. 85-89.
- ²⁹ Antonio SAN CRISTOBAL, **Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana**, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1999. Antonio SAN CRISTOBAL, **Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana** Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 2000.
- ³⁰ **Barroco iberoamericano**, págs. 61-69
- ³¹ Ibid., pág. 61.
- ³² Ibid., pág. 65.
- ³³ Ibid., pág. 66.
- ³⁴ **Barroco Iberoamericano**, pág. 69.
- ³⁵ Ibid., pág. 67.
- ³⁶ Mario SARTOR, “Considerazioni supra alcuni aspetti dell’architettura latinoamericana nell’età barocca”, en **Simposio Internazionale sul barocco latinoamericano**.

- 37 Ibid., págs. 288-289
- 38 Ibid., pág. 291.
- 39 **Barroco Iberoamericano**, pág. 246.
- 40 Silvia Elina ROSSI, "La forma arquitectónica barroca como expresión del espacio existencial americano", **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 985-1004.
- 41 **Barroco Iberoamericano**, págs. 803-814
- 42 Ibid., pág. 814
- 43 "La arquitectura barroca iberoamericana: entre la unidad y la diversidad", **Barroco Iberoamericano**, tomo II, págs. 831-840.
- 44 Ibid., pág. 831.
- 45 Ibid., págs 838.
- 46 R. GUTIERREZ, **Arquitectura hispanoamericana**, pág. 87.
- 47 **Barroco Iberoamericano**, tomo I, pág. 501, nota 7.
- 48 Ibid., tomo II, pág. 801, nota 14.
- 49 **Barroco Iberoamericano**, pág. 64.